

A pele e a pintura

Estudos sobre a metalinguagem pictórica
através da representação do espaço da tatuagem.



Bruna Rodrigues de Vargas

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

ARTES VISUAIS - BACHARELADO

Bruna Rodrigues de Vargas

A PELE E A PINTURA

Estudos sobre a metalinguagem pictórica através da representação do espaço da tatuagem.

PORTO ALEGRE

2018

Bruna Rodrigues de Vargas

A PELE E A PINTURA

Estudos sobre a metalinguagem pictórica através da representação do espaço da tatuagem.

Trabalho de conclusão de cursos apresentado ao Departamento de Artes Visuais como requisito parcial para a obtenção do diploma de bacharel em Artes Visuais

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Marilice Villeroy Corona

Banca:

Prof.^a Dr.^a Daniela Pinheiro Machado Kern

Prof.^a Dr.^a Andréa Brächer

Instituto de Artes - UFRGS

RESUMO

Apresento neste Trabalho de Conclusão de Curso meu desenvolvimento em pintura. *A pele e a pintura: estudos sobre metalinguagem através da representação no espaço da tatuagem*, trata da minha produção em pintura cujo motivo representacional escolhido foi as cenas de atelier, especificamente as cenas de procedimento nos estúdios de tatuagem. A pesquisa é composta por um conjunto de pinturas que iniciam com a técnica em tinta acrílica e terminam em pintura a óleo sobre telas realizadas a partir de referência fotográfica, registros que eu mesma faço motivada pela experiência como artista e tatuadora.

Dessa forma, busco falar do espaço dos estúdios de tatuagem como espaço de criação e do processo que engloba a produção dessas imagens.

PALAVRAS CHAVE: pintura, tatuagem, pele, sobreposição, camadas, procedimento, espelho, representação.

LISTA DE IMAGENS

Fig. 01. Bruma Rodriguez. <i>No procedimento</i>	14
Fig. 02. Bruma Rodriguez. <i>Mística</i>	18
Fig. 03. Bruma Rodriguez. <i>Paciência</i>	18
Fig.04. Documentos de trabalho.....	19
Fig.05. Bruma Rodriguez. <i>Domínio</i>	21
Fig.06. Documentos de trabalho.....	22
Fig.07. Bruma Rodriguez. <i>Reflexão</i>	23
Fig.08. Shawn Barber, <i>Kim Saigh at work</i> . (Tattooing Jamie Kompon).....	27
Fig.09. Thomas Eakins. Detalhe de <i>The gross clinic</i>	31
Fig.10. <i>Rembrandt. O artista em seu estúdio</i>	34
Fig.11. Velazquez. <i>Las meninas</i>	37
Fig.12. Velazquez. <i>Vênus at her mirror</i>	38
Fig.13. David Alfaro Siqueiros. Fragmento do mural <i>Ejercicio Plástico</i>	42
Fig.14. Documentos de trabalho, uma parte do acervo.....	44
Fig.15. Documentos de trabalho, uma parte do acervo.....	45
Fig.16. Documentos de trabalho, antes e depois da edição.....	45
Fig.17. Documentos de trabalho, antes e depois da edição.....	46
Fig.18. Documentos de trabalho, fotografia antes e depois da edição digital.....	47
Fig.19. Documentos de trabalho.....	48
Fig.20. Documentos de trabalho.....	49
Fig.21. Documentos de trabalho.....	49
Fig.22. Documentos de trabalho, processo de pintura.....	50
Fig.23. Documentos de trabalho, “carimbos”.....	51
Fig.24 Tons de sombras predominantes nas fotografias.....	54
Fig.25.Tons das imprimaturas.....	54
Fig.26. Imprimaturas e esboços.....	54
Fig.27. Mudanças nos processos das bases.....	55
Fig.28. Bruma Rodriguez. <i>As diferentes formas de marcar pessoas</i>	57
Fig.26. Judith Leyster. <i>Detalhe de Autorretrato</i>	58
Fig.30. Judith Leyster. <i>Menino tocando flauta</i> (e detalhe).....	58

Fig.31. Emanuel De Witte. Interior with a woman at the virginials.....	59
Fig.32. Bruma Rodriguez. <i>O papel do procedimento</i>	60
Fig.33. Bruma Rodriguez. <i>A consciência uma da outra</i>	61
Fig.34. Detalhes das pinturas.....	62
Fig.35. Thomas Eakins. <i>The gross clinic</i>	64
Fig.36. Thomas Eakins. <i>The Agnew Clinic</i>	64
Fig.37 e 38. Detalhe de ambas pinturas.....	64
Fig.39. Rembrandt. <i>The anatomy lesson of Dr. Tulp</i>	65
Fig.40. Rembrandt. Detalhe de <i>The anatomy lesson of Dr. Tulp</i>	65
Fig.41. Georges de la Tour. <i>Saint Sebastian Tended by Saint Irene</i>	66
Fig.42. Georges de la Tour. Detalhe de <i>Saint Sebastian Tended by Saint Irene</i>	66

SUMÁRIO

RESUMO

INTRODUÇÃO

1. BREVE HISTÓRICO DE COMO COMECEI A PINTAR E COMO CHEGUEI AQUI.....	13
1.1 Entre processos: A pintura mural, a fotografia e a tatuagem.....	13
1.2 O uso da tinta a óleo e as descobertas em processo.....	19
1.3 Corpos que falam.....	24
2. O MOTIVO REPRESENTACIONAL.....	29
2.1 As mulheres tatuadoras.....	29
2.2 A tatuagem e a cena de trabalho.....	30
2.3 O estúdio de tatuagem e o atelier do artista.....	32
3. A FOTOGRAFIA.....	40
3.1 A composição da cena e a presença dos três estúdios.....	40
3.2 Da referência fotográfica à edição digital.....	45
3.3 O acervo fotográfico e os registros de processos.....	50
4. A PINTURA.....	52
4.1 Os primeiros contatos com a tela e a camada de pré-visualização.....	52
4.2 Uma pintura de sobreposição de planos.....	56
4.3 A paleta do corpo constrói a pele da pintura.....	61
4.4 Considerações finais.....	67
REFERÊNCIAS.....	68

INTRODUÇÃO

Esse trabalho de conclusão de curso, *A pele e a pintura: estudos sobre metalinguagem através da representação no espaço da tatuagem*, irá tratar sobre o meu processo em pintura sobre as cenas de produção no espaço da tatuagem como o meu motivo representacional. Nessa pesquisa trago as questões que envolvem os elementos metapicturais (da representação dos espelhos, quadros e demais imagens agregadas na pintura) e o seu desencadeamento na tomada de consciência do processo.

Essa pesquisa tem como objetivo investigar estratégias metapicturais através do conjunto de produções em pintura, pretendo também analisar os processos de construção pictórica, ampliar meu motivo representacional contemplando a modificação corporal num todo, realizar um acervo fotográfico de tatuadoras e bodypiercers no seu espaço de produção, analisar meus documentos de trabalhos e exibi-los.

Os procedimentos que utilizo para a produção dessas pinturas são, primeiramente a construção de um acervo fotográfico através das cenas de procedimentos de tatuagens ou de modificação corporal no geral. Esse momento torna-se decisivo para pensar a pintura, e é a partir dele que a pintura é concebida. Após os processos de triagem realizo uma cópia física em papel fotográfico fosco que me acompanha como referência até a finalização da pintura. Durante a pesquisa passo a utilizar também a referência da fotografia digital para poder trabalhar com os tipos diferentes de luz emitidas entre uma referência física e uma referência digital, assim como a possibilidade de ampliação de detalhes. O processo em pintura se inicia a partir da projeção da fotografia, atualmente adaptei a imprimatura (base de aguada) com o tom de sombra predominante a fotografia para a pintura possuir mais harmonia. Nesse processo começo utilizando somente a tinta acrílica e atualmente utilizo a base de tinta acrílica e desenvolvo primeiramente uma camada fina de apreensão de planos e tons com tinta a óleo para depois começar então a camada grossa.

Paralelamente a isso realizo a pesquisa bibliográfica sobre o tema, fazendo o fichamento e adicionando observações e notas às leituras, além de realizar leituras

de imagens (e a soma das leituras realizadas por outros autores) que vão ao encontro de meus interesses. Dentre meus referenciais teóricos saliento aqui os principais. Como veremos, o historiador Victor Stoichita será importante para analisar a representação metapictural, tal como os estudos da Tese *Autorreferencialidade em território partilhado* de Marilice Corona. A leitura do livro *O corpo como suporte da arte* de Beatriz Ferreira Pires também se tornará essencial para pensar sobre o corpo como também um espaço de produção. E, a partir do Catálogo de exposição *Do outro lado de espelho* abordarei algumas questões sobre a representação do espelho na minha pintura. Com relação aos referenciais artísticos trago colaborações importantes de ideias dos seguintes autores e artistas: Georges de la tour, Judith Leyster, Rembrandt, Shawn Barber, Thomas Eakins, Velazquez, entre outros.

Do ponto de vista pessoal essa pesquisa contribui para a minha tomada de consciência do processo, a partir do desenvolvimento e análise da série de pinturas aqui apresentada. Noto que para a experiência de um artista é importante essa tomada de consciência gerada pela reflexão através da prática e da pesquisa teórica sobre o seu tema de produção. Do ponto de vista do campo, acredito que essa pesquisa vem a contribuir, mesmo que de forma simples, como uma reflexão sobre a retroalimentação entre linguagens e meios distintos tão presente na pintura contemporânea. Nesse sentido, a relação que estabeleci, como uma via de mão dupla entre as artes visuais e a tatuagem tem para mim um significado especial. Através da representação do estúdio como espaço de criação tanto de tatuagem como da arte, penso trazer uma reflexão sobre os modos de trabalhar e pensar a imagem nos dias atuais.

O desenvolvimento deste Trabalho de Conclusão de Curso se dá pela seguinte estrutura:

No primeiro capítulo trago um breve histórico do meu percurso artístico que desencadeará o meu atual processo artístico.

No segundo capítulo, falo sobre o motivo representacional que escolhi trabalhar em minhas pinturas. Trarei alguns aspectos que considero importantes sobre as mulheres tatuadoras, minha vivência e de minhas colegas retratadas como mulher no espaço dos estúdios de tatuagem. Trago, também, e analiso algumas

referências artísticas que acredito pertinentes e que contribuíram com a análise de meu processo. Uma breve aproximação das cenas de trabalho do Realismo do século XIX e as cenas de interiores do Barroco holandês do século XVII permitem estabelecer um certo diálogo com meus interesses em pintura.

No terceiro capítulo, falo sobre meu processo com a fotografia e como ela é decisiva para a produção de minha pintura. Abordo desde sua idealização a partir de uma visita prévia nos espaços até como se dá sua criação no momento do registro. Como veremos, a fotografia também se tornará importante para o registro de processo na pintura e para o levantamento do acervo fotográfico.

No quarto capítulo, relato sobre minha experiência no processo das pinturas desenvolvidas para essa pesquisa e analiso como minhas preferências técnicas foram se lapidando. Nesse capítulo discorro sobre as bases, as camadas e a paleta de tons. Trago, além disso, uma análise sobre a representação do espaço da tatuagem e tudo que nele habita e assume significação em termos de linguagem e representação. Elementos como espelhos, desenhos e quadros representados - os quadros dentro do quadro - serão vistos, em meu processo, como estratégias metapicturais.

Por fim apresentarei as considerações finais, fazendo um balanço desse processo e tendo consciência que em arte as conclusões são provisórias e devem se constituir em aberturas, em possibilidades de desdobramentos.

1. BREVE HISTÓRICO DE COMO COMECEI A PINTAR E COMO CHEGUEI AQUI

1.1 Entre processos: a pintura mural, a fotografia e a tatuagem

O início da minha experiência com a fotografia e a pintura aconteceu em 2011, quando comecei a participar dos cursos de Fotografia Analógica e Pintura Mural, no bairro Caic da minha cidade natal, em Esteio. Já fazia alguns anos que me interessava por fotografia, porém foi a partir desse contato, entre as aulas de fotografia e pintura mural, que comecei a vincular essas experiências como práticas artísticas, para posteriormente fazer o vestibular para Artes Visuais. Me tornei estudante bolsista do curso preparatório para a prova específica no Ateliê Um, instituição que hoje integro em núcleos de pesquisa e produção.

Embora eu já tivesse contato com a pintura através do curso, e meu contato com a arte sempre acontecer pelo meio fotográfico, estudar o desenho de observação de natureza morta para uma prova foi um grande desafio, e lembro que dentro desse processo gostava de fazer fotografias monocromáticas das composições para facilitar a percepção do enquadramento e dos tons de cinzas.

Durante a minha graduação sempre recorri a fotografia para produzir, principalmente em linguagens que não possuía muita experiência, o que muitas vezes contribuía para a fotografia se tornar um meio, e não o produto final. Esse vínculo que eu possuía com a fotografia muitas vezes fez com que me questionasse sobre a rejeição da referência fotográfica como meio de reproduzir outras técnicas, e por conta disso comecei a tomar gosto por pesquisar sobre pinturas com referências fotográficas.

Foi durante a minha participação no Núcleo de Pesquisa e Produção em Pintura Mural do Ateliê Um que comecei essa busca, inicialmente descobrindo que

Siqueiros utilizou fotografia e projeção na pintura *Ejercicio Plástico* (1933). Essa pesquisa encorajou-me a seguir investigando sobre a utilização da referência fotográfica para a pintura no decorrer da história da arte.

Enquanto cursava a disciplina de Atelier de Pintura I ministrada pela professora Marilice Corona, vivia entre o atelier e o estúdio de tatuagem do qual eu era aprendiz. Esses convívios me levaram a refletir sobre o meu interesse em registrar a rotina de produções entre o Ateliê Um e os procedimentos no estúdio de tatuagem. Com isso em mente, comecei a primeira pintura que daria início a esse processo, a partir da atividade proposta na disciplina que cursava, que consistia em montar uma composição de natureza morta e reproduzi-la. A princípio, a ideia de pintar objetos me remeteu ao desgosto que sentia quando me preparava para a prova específica, então comecei a buscar os motivos que me estimulassem. Para começar, fotografei uma cena que utilizaria como referência para a pintura de uma bancada com os materiais de tatuagem (fig.1).



Fig. 01. Bruma Rodriguez. *No procedimento*, 2015, acrílica sobre tela – 40x40 cm.

Ao fundo se tem a parede, que recebia a luz das 14h de uma tarde de inverno, com intervenção das sombras causadas pelas persianas e que consequentemente desenhava a parede. Lembro-me da janela panorâmica que

proporcionava uma luz intensa durante o dia, e que na fotografia em questão, acabou me facilitando pelos altos contrastes de luz e sombra.

No canto do enquadramento, o espelho, com a presença da tatuadora e da cliente. A potência dos claros e escuros me estimulavam a pintar, especialmente pelo reflexo do espelho que estaria subexposto em relação a luz da parede que contrastava entre o tom alaranjado e o azulado. Ao mesmo tempo que os espaços entre a parede e o reflexo me atraíam, comecei a notar o meu interesse no tratamento de objetos translúcidos e que emitem reflexão, refração ou brilho em demasia, tal como a bancada de vidro, que sobrepõe a parte superior da pintura com transparência, e apresenta o reflexo dos materiais de tatuagem. A partir desses desafios, comecei a entender o que era pensar a pintura e que a pintura, à semelhança da fotografia, também era luz.

Paralelamente a essa produção os problemas de pintura surgiam cada vez mais, pois até então não vinculava a minha pintura necessariamente a uma fotografia feita por mim. Abandonei algumas telas e fiz algumas pinturas pequenas apenas para experimento, das quais não consegui configurar numa série. Tinha espelho, tinha modificação corporal, mas faltava algo. Seria a fotografia feita por outras pessoas? O tratamento da luz fotográfica, ou o enquadramento? Então comecei a perceber a importância da autonomia que atingia em uma fotografia feita por mim mesma.

Esses registros se encaminharam para o processo da tatuagem e o trabalho de mulheres tatuadoras, e comecei a entender que esse tema estaria fortemente vinculado a minha experiência como aprendiz de tatuagem. Quando me tatuaram pela primeira vez, isso antes de me tornar aprendiz, lembro-me apenas de observar o aspecto geral do procedimento, pois estava nervosa demais: esterilização com álcool, proteção das superfícies e materiais com plástico filme, e o uso de equipamentos de EPI, comum da enfermagem. Me lembro, também, de ficar

assustada por saber que todo material era descartável, pois não tinha percebido em momento algum que na tatuagem possuía contaminação cruzada. Depois de alguns anos tatuando, percebi que essa incompreensão sobre o procedimento de tatuagem era comum entre pessoas que, dentro dessa rotina repetitiva de cuidados, ou não possuem nenhum acesso, ou possuem pouco.

A tatuagem possui esse valor de mistério, atribuída também ao processo da marginalização que parte da difusão ocidental, dos grupos de adeptos também marginalizados, e a negligência profissional ocasionada pelo acesso à informação ou aos materiais adequados, transformando-a num tabu. Atualmente isso se modificou, existem livros que orientem sobre os cuidados, e a industrialização dos materiais adequados contribuiu pro aumento do comércio e o consumo legal.

Tendo isso em mente, realizei dois registros do procedimento de tatuagem pensando nas pinturas que faria e dando seguimento a questão do processo fotográfico dentro da pintura. Assim, pintei *Mística* (fig.2) e *Paciência* (fig. 3). Nesse momento pensava muito sobre a potência de alguns termos utilizados durante o tempo como aprendiz.

A mística servia para definir a preparação da tatuagem e relação de confiança mútua entre a tatuadora e o cliente, a paciência para definir a atenção, a cautela e a confiança que se estabelece por meio da calma. Esses sentimentos são importantes durante o procedimento, pois como um ritual, lidamos com sangue, machucamos pessoas, as deixamos expostas e também ficamos expostas às mesmas condições que o cliente.

As fotografias escolhidas dialogavam entre si, através do enquadramento, orientação, o enfoque da cena entre a tatuadora e o cliente, o espelho ao fundo, e a utilização de mais de uma fonte de luz, auxiliando na busca dos contrastes entre o claro e o escuro.

A partir da realização de *Mística* (fig.02), e consequentemente de sua fotografia referencial, passei a refletir sobre esses “quadros” dentro dos quadros e percebi que havia ali um processo de metalinguagem. A pintura dentro da pintura. Além disso, outro procedimento autorreferencial se anunciava, pois, a pintura trazia meu autorretrato no reflexo do espelho fotografando a cena.

Em *Paciência* (fig.03), optei pelo enquadramento que recortasse a figura do cliente, aparecendo apenas seu braço sendo tatuado, e apenas no jogo de espelhos, ao fundo, o seu reflexo desfocado. As pinturas também representam a pele da pintura e a representação da pele que está a caminho de ser pintada, isto é, a pele na qual inserimos tinta, além disso, também falam das superfícies: mostram o universo de escolha das “telas”: em uma, a tela é a coxa, na outra, a tela é o braço. Pensar de forma mais aprofundada sobre esses aspectos é um dos objetivos dessa pesquisa.

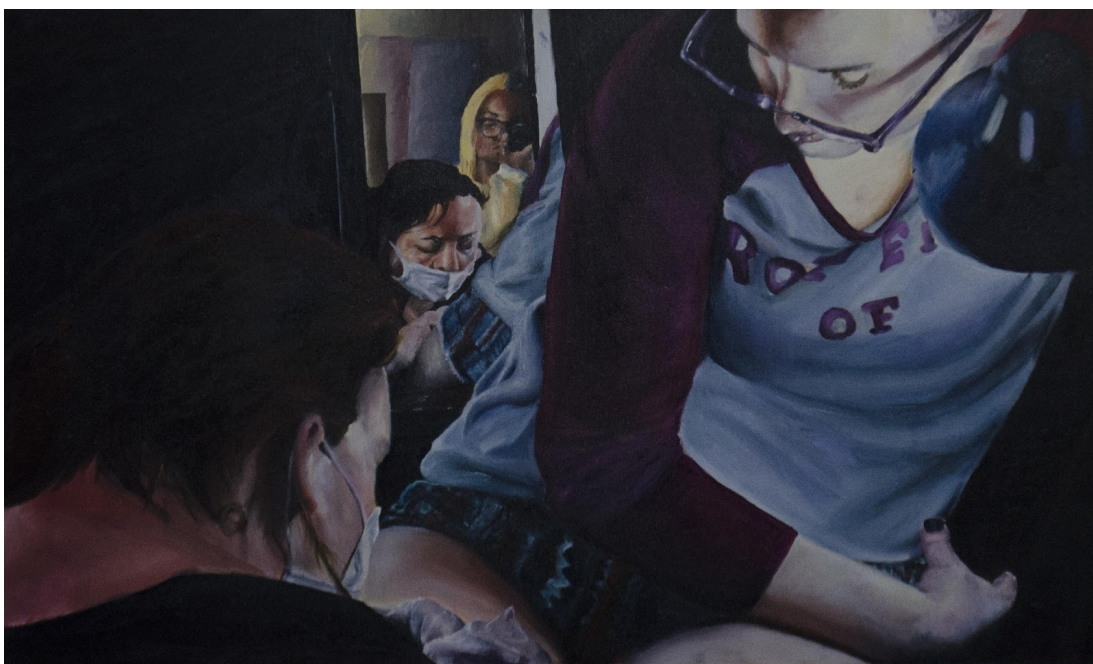


Fig. 02. Bruma Rodriguez. *Mística*, 2017, acrílica sobre tela – 90x60.

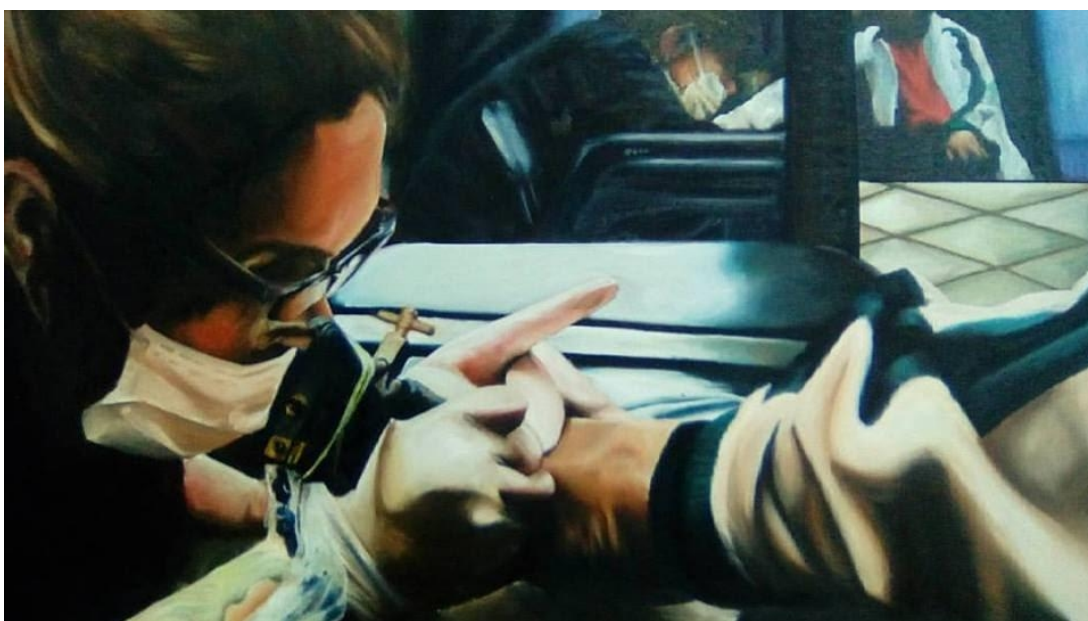


Fig. 03. Bruma Rodriguez. *Paciência*, 2017. Técnica mista: tinta acrílica e óleo sobre tela – 90 x 60 cm.

Iniciei ambas pinturas utilizando a tinta acrílica, com projeção e posteriormente, muitas camadas de tinta acrílica aguada, e durante o processo fui percebendo através das temperaturas das paletas selecionadas a importância, e mais do que tudo a potência dos contrastes dentro do meu processo. Porém, começava a me sentir insatisfeita com a tinta a acrílica e o seu tempo de secagem que me atrapalhava, finalizando *Mística* e interrompendo o processo de *Paciência* com tinta acrílica e iniciando, dessa forma, meu processo com a tinta a óleo.

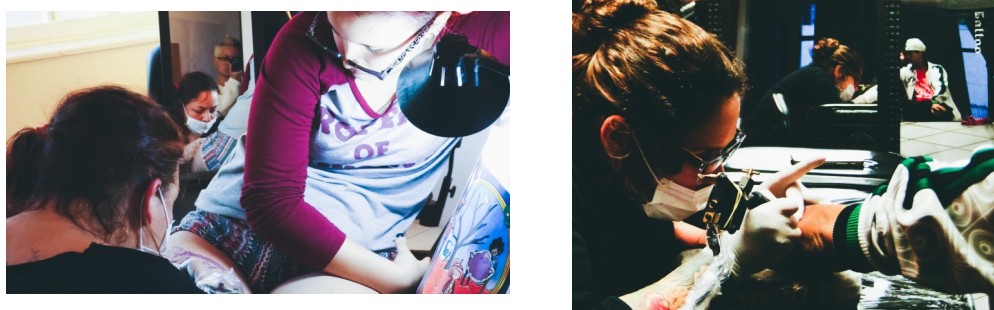


Fig.04. Documentos de trabalho, fotografia referencial de *Mística* e *Paciência*.

1.2 O uso da tinta a óleo e as descobertas em processo

Quando utilizava a tinta acrílica possuía uma vasta opção de cores prontas e não dispensava a tinta branca e a tinta preta de minha paleta, mesmo que muitas vezes preparasse os tons de branco colorido e os tons de preto colorido. Além do desconforto de trabalhar com um borrifador de água e com medium acrílico, pelo incomodo com o tempo de secagem, trabalhar com a incerteza de tons me mantinha presa a idealização dos tons imagináveis (ou seja, o acerto acontecia através da tentativa e do erro). Então, com a tinta a óleo, passei a estudar e ter uma paleta específica, eliminando completamente a tinta preta, e utilizando a tinta branca apenas para regiões com muito brilho.

Assim, mais uma vez, me propus um desafio de desenvolver uma memória que só a prática da pintura poderia me render. Comecei a notar que a tinta a óleo,

nesses sentidos, me favorecia, especialmente no que diz respeito ao encontro dos tons, os degradês e o trabalho com os claros e escuros.

Nesse momento, a minha técnica pictórica desenvolvia-se junto a minha experiência como tatuadora. É quando inicio a pintura *Domínio* (fig. 05), onde faço o retrato de uma tatuadora em frente à bancada, montando a máquina de tatuar.

O momento de montar o procedimento remete à preparação prática e emocional de uma tatuadora. O domínio é o que marca a passagem entre aprendiz e profissional; tal como na pintura, se desenvolve após o aprimoramento da memória prática e cotidiana.

Para mim, o preparo do procedimento é como o confronto do pintor com a tela: seleciona-se os pincéis (agulha e a biqueira), e prepara-se a paleta (o batoque e a tinta). É necessário preparar a tela (limpar e esterilizar as superfícies em contato com o procedimento e a pele). A luz natural, desenhada pelas sombras das persianas, trouxeram os mesmos contrastes que procurava há algum tempo, e se manifestavam através dessa paleta que vinha desenvolvendo, onde as sombras esverdeadas contrastam com os vermelhos do moletom, e as luzes fortes e amareladas desenhadas pelas sombras no rosto do reflexo.

Quando fiz esse registro que serviria de referência para a pintura, percebi o quanto era importante também, na construção da fotografia, visualizar o potencial pictórico no próprio registro. Além da presença do espelho, dos materiais de tatuagem, do ambiente de trabalho; começo a observar também a presença dos documentos de trabalho, ou seja, das imagens de referência que utilizo para tatuar dentro dos registros fotográficos que realizo.

Paralelamente, enquanto surgiam essas questões, montava um atelier de tatuagem, onde pesquiso, fotografo, pinto, desenho e tatuo. É um espaço que potencializa a convergência dessas técnicas e contribui para a minha vivência entre

a fotografia, a pintura e a tatuagem. Essa vivência se tornou uma base para o aprimoramento do meu processo e a consciência dele.



Fig.05: Bruma Rodriguez. *Domínio*, 2018, óleo sobre tela – 100 x 70 cm.

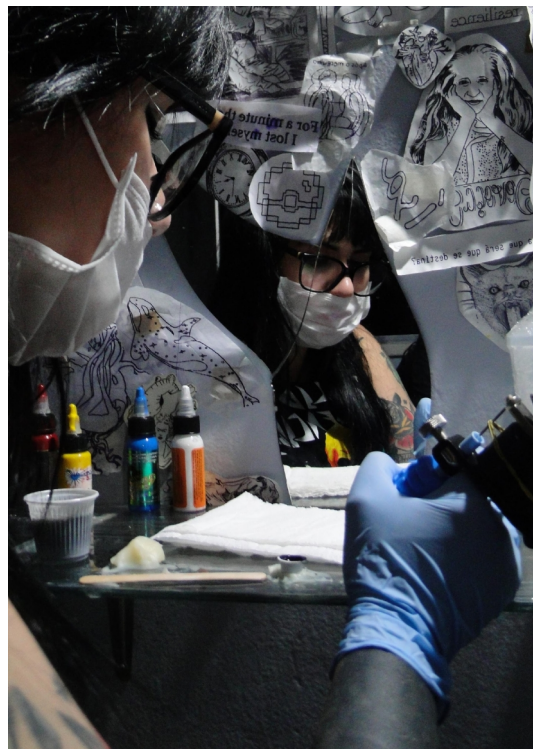


Fig.6. Documentos de trabalho, referência fotográfica de *Domínio e Reflexão*.

Na pintura de *Reflexão* (fig. 07), realizei o registro fotográfico de uma aprendiz de tatuagem enquanto se prepara para molhar a biqueira da máquina de tatuar. Retornei a algumas questões à escala, ao observar a dimensão da tela (que dentre todas, é a maior, de 140x80) e a proporção da figura humana em relação ao recorte fotográfico. O enquadramento me induzia a imaginar o restante da figura de fora do suporte da tela. Quando iniciei essa pintura comecei a perceber um sentimento saudosista com a tinta acrílica, e notei que era por conta da absorção da tinta a óleo pela tela sem camada de tinta. Dessa forma, voltei a utilizar novamente a tinta acrílica aguada como base de cor e de volume.



Fig.07: Bruma Rodriguez. *Reflexão*, técnica mista: tinta acrílica e óleo sobre tela – 140 x 80 cm.

Com o desenvolvimento das pinturas apresentadas até o presente momento passei a compreender sobre a pré concepção que acontece no processo das minhas pinturas, a influência do registro instantâneo que caracteriza o registro em trabalho até a visualização de como se apresentavam os potenciais pictóricos através da construção cênica, que em meu trabalho é caracterizada através do conjunto de narrativa e a manipulação de uma ou mais fonte de luz.

1.3 Corpos que falam

Produzir entre os ateliers de pintura e os estúdios de tatuagem e piercing sempre me levou a pensar nas atribuições de cada espaço e também suas semelhanças. Desde os meus primeiros contatos com a vivência de cada prática, ao lado de colegas artistas, esses espaços me mostravam uma potência fotográfica que me levavam sempre a pensar em como realizar os registros fotográficos que melhor pudessem captar o momento e o espaço de produção. Pois, junto de nossos trabalhos, possuímos a nossa organização individual de material de produção e suas referências, sejam elas livros, esboços, fotografias.

Dentro dos meus processos, fui descobrindo que o espaço também é uma extensão do nosso corpo e dos nossos desejos, que também “respingam” em nossas produções e o que pensamos através delas. Tanto na tatuagem quanto na pintura, encontrei a presença dos documentos de trabalho que potencializavam a realização dos registros fotográficos de processos artísticos. Como afirma Marilice Corona:

Os documentos de trabalho são um reservatório no qual se colecionam fragmentos do mundo. São nossa memória material em constante movimento de acumulação e que, de tempos em tempos vasculhamos, podendo nos surpreender ao descobrir tais fragmentos iluminados por uma nova luz. (CORONA, 2011:19)

Dessa forma, fui percebendo que muitas das produções de colegas que realizava os registros fotográficos me proporcionavam também reconhecer os desejos e questões que circulam o artista e sua produção, identificando que tal como

num espelho nosso trabalho possui o reflexo das dúvidas de quem somos. No mundo da tatuagem, ou em geral, no mundo da modificação corporal, o espelho existe como uma força onipresente, pois como seres comunicativos potencializamos nosso corpo como mensagem, e como indivíduos, possuímos a autonomia de decidir quem terá acesso a algo íntimo, como um símbolo tatuado numa parte do corpo escondida, ou mais além, sobre a potência de memória que esse símbolo carrega. Segundo Maria Rosa Figueiredo:

Entre o eu e o espelho processa-se um diálogo que aguarda um veredito. Diante do espelho, na incessante procura da nossa identidade, acabamos por nos confrontar com uma personagem à qual desejamos transmitir vida e movimento. Muitas vezes não nos reconhecemos na imagem especular: temos uma ideia diferente de nós próprios [...] Vermo-nos ao espelho pode mudar a nossa vida. Vermo-nos ao espelho é pormo-nos em causa. Implica espírito crítico. Trata-se de uma introspecção, uma busca da verdade subjetiva. Não só uma procura da própria imagem, mas sobretudo uma procura de um interlocutor, um ouvinte. (FIGUEIREDO, 2018)

A modificação corporal é uma transformação que muito antes de realizada de forma sólida, é idealizada através dos nossos desejos em relação a nossa identidade e a nossa liberdade corporal. Nesse sentido, o espelho nos confronta através de nossa imagem refletida, muito antes de nos questionar ao tomar uma decisão tão importante que modifique nosso corpo. Assim, tal como um instrumento essencial ao atelier do pintor, nos estúdios de tatuagem o espelho também cumpre sua função no espaço, sendo irrefutável sua dispensa, dada a necessidade de conseguirmos perceber nossos corpos e nossos desejos; além de nos reconhecer como indivíduos dotados de memórias e razões. Por isso, abordar sobre a pele da pintura é abordar sobre a linguagem no corpo e seu potencial simbólico. O corpo, segundo Denise Bernuzzi:

Verdadeiro arquivo vivo, inesgotável fonte de desassossego e de prazeres, o corpo de um indivíduo pode revelar diversos traços de sua subjetividade e de sua fisiologia mas, ao mesmo tempo, escondê-los. Pesquisar seus segredos é perceber o quanto vão separar a obra da natureza daquela realizada pelos homens: na verdade, um corpo é sempre “biocultural”, tanto em seu nível genético, quanto em sua expressão oral e gestual. (BERNUZZI, 2004)

Na tatuagem pode-se escolher a reprodução de um desenho pré pronto e na hora escolher o melhor encaixe no suporte do corpo, ou criar um desenho de acordo com o espaço escolhido. Há desenhos que não terão importância de significado, porém, sempre terá de simbologia. Por isso, a pergunta que acompanha a tatuagem é a mesma que acompanha o nosso percurso como artistas. Por que me tatuo? Ou por que pinto? Nesses casos, não há respostas objetivas, e esses resultados apenas partirão de cada sujeito com suas motivações particulares. Segundo a autora Beatriz Ferreira Pires, essa necessidade parte de um caráter místico e de provação e fortalecimento, que dão oportunidade a sensação corporal do suporte destinado a essa modificação, corporificando o inconsciente. Essa necessidade vem de manipular de formas especiais o corpo.

A palavra tatuagem origina-se de *tatau*¹ e de *tap-too*. *Tatau*, da linguagem samoana, da Polinésia, possui sua denominação vinculada a prática tradicional da tatuagem, que por sua vez também origina a palavra *tap-too*, chamada *tapping*. Tal como sua tradução do inglês que significa “batendo”, é utilizado um tipo de martelo que bate repetidamente sobre um pedaço de bambu com uma agulha feita de osso na ponta, onde se mergulha no pigmento para inseri-lo na pele.

Como culto, a tatuagem era realizada por mulheres e homens da classe sacerdotal, e possuía as mais diversas funções vinculadas principalmente a um ritual, onde o indivíduo precisa ser digno do signo que levará no seu corpo. De tantas as funções, uma delas seria a busca pela imortalidade: quando você morre, suas tatuagens é o que permanecem.

Por isso, nessa pesquisa as questões do corpo como linguagem e suporte estarão presentes, seja pela importância da arte figurativa e social no meu processo artístico, quanto pelo seu vínculo espacial como elemento de mecanismo representacional no espaço da tatuagem como atelier do artista.

Um artista que acabei descobrindo durante o período que ainda desenvolvia a consciência do processo e do potencial de representação em meu trabalho, foi Shaw Barber. Um artista, também tatuador, que apresenta em suas pinturas também o espaço de produção do tatuador. Shawn Barber em suas produções evoca o universo da tatuagem de diferentes formas: seja por retratos de tatuadores,

1 A origem vincula-se ao barulho da forma tradicional de tatuagem.

naturezas mortas com a referência dos documentos de trabalho, e os registros de procedimento que remetem a presença dos registros fotográficos e a utilização da sobreposição de imagem no tratamento sobre o movimento corporal. Diferentemente do que busco em minhas pinturas, Shawn Barber prioriza de fato a documentação da cultura contemporânea da tatuagem com planos mais abertos e que destacam a identidade do artista e do espaço, tal como o enfoque em enquadramentos que auxilia na visualização da tatuagem. Para mim, suas pinturas se tornaram de grande interesse como referencial artístico pela semelhança de tema e também pelas diferenças de abordagens e procedimentos pictóricos.



Fig.8. Shawn Barber, *Kim Saigh at work. (Tattooing Jamie Kompon)*, óleo sobre tela, 150x100 cm.

Entendendo melhor sobre o espaço que eu apresentava em minha pintura, e mais do que isso da forma que eu apresentava, fui percebendo que a presença do corpo estava além de uma figura humana. O corpo, então, acaba surgindo como um suporte e também como instrumento de arte, como se o espaço só pudesse existir através dele. Essas reflexões se uniram a soma de consciência artística e também como tatuadora. Se tornando também um elemento de autorreferência em minhas pinturas. Tratar do autoconhecimento da tatuadora como narrativa de processo artístico no espaço da tatuagem é fruto dessa necessidade.

O autoconhecimento do tatuadora também se manifesta dentro do seu

procedimento, do seu *modus-operandis*, da organização do seu espaço e da mística desenvolvida por ele mesmo para realizar esse ofício que necessita do senso de responsabilidade e tamanha empatia pelo corpo de outra pessoa. É a partir dessa experiência que inicia o meu processo de pré-concepção da pintura, de revelar a importância da memória através do registro fotográfico e da pintura figurativa sobre um outro processo de pigmentação, que nesse caso será no suporte do corpo. Pois a tela, também como o corpo da pintura, será carregada dessa mesma necessidade de nos tornarmos imortalizados.

2. O MOTIVO REPRESENTACIONAL

2.1 As mulheres tatuadoras

Eu poderia afirmar que o início do meu processo artístico sempre parte de uma justificativa pessoal que funcionasse também como um valor documental e social. Acredito que seja uma forma orgânica de projetar ideias, compor esboços e mais do que tudo, narrativas figurativas. Isso se juntou com a minha vivência com a militância, com a minha percepção como tatuadora mulher e também das discussões artísticas que abordam sobre a arte social.

O vínculo com o motivo se fortaleceu quando admi para mim mesma que o que eu gostava de fazer era experimentar² registrar o processo dentro dos atelier's de amigos artistas, e esse gosto acabou se atribuindo também aos estúdios de tatuagem. Claro, que desse motivo eu precisava representar uma realidade maior, que dizia respeito a figura da mulher tatuadora.

O espaço da mulher tatuadora dentro dos estúdios se resumia ao longo período como aprendiz, tendo suas tarefas focadas na limpeza, organização, e quando recebia um voto de confiança começava a realizar os desenhos para o tatuador "chefe". Mesmo iniciando minha jornada como tatuadora em 2014, num período onde o crescimento de mulheres tatuadoras poderia ser considerável, ainda notava através de depoimentos de outras mulheres, que os estúdios predominantemente masculinos padronizavam o assédio moral e físico como comportamento naturalizado. Com o passar do tempo, fui compreendendo que acontecia o mesmo apagamento das mulheres que ocorre na história da arte dentro da história da tatuagem.

O processo da minha pintura aos poucos foi se tornando também uma importante pesquisa histórica sobre o universo da mulher na tatuagem, sobretudo no que dizia respeito a origem tribal da tatuagem. Nessa pesquisa acabei descobrindo os artigos antropológicos de Lars Krutak sobre a tatuagem em sociedades pré-letradas em que tatuar era uma função destinada às mulheres³. Comecei a perceber

² Experimentar possibilidades fotográficas, brincar com as luzes, enquadramentos, profundidades de campo e a composição fotográfica num tudo.

³ Ver mais sobre em Krutak, Lars: *The Art of Nature tattoo history of western oceania* (2013) disponível em: <<https://www.larskrutak.com/the-art-of-nature-tattoo-history-of-western-oceania/>>, e *Marks of Transformation: Tribal Tatting in California and the American Southwest* (2010)

que algumas das imagens históricas tornavam-se importante para a reflexão do motivo representacional na minha pintura como cenas de trabalho.

2.2 A tatuagem e a cena de trabalho

Um dos meus interesses que me motivou a representar mulheres tatuadoras foi também o campo de trabalho. Fui me dando conta, como tatuadora, que o ambiente profissional da tatuagem carecia de consciência de categoria. Como profissionais liberais, agimos de forma independente, muitas vezes deixando de lado o compromisso como classe artística. Claro que, essa motivação partia principalmente de mostrar um outro lado do cenário da tatuagem que pouco se conhece (ou que para outros, não se conhece). Porém, fui entendendo que o meu trabalho foi se configurando de uma maneira da qual pouco se percebe a presença do ato de tatuar ou de perfurar, e sim do procedimento (no sentido de preparar o momento) que rodeia o fazer.

Nesse sentido, fui entendendo que o interesse que eu possuía na proposta do Realismo do século XIX influenciava diretamente em como eu pensava representar esse cenário em relação aos registros fotográficos serem caracterizados como instantâneos, ou seja, sem condicionamento de pose ou ação. Por isso, boa parte do processo de composição se concentrava na escolha do espaço (que poderia conter informações visuais que seriam necessárias) e na produção da iluminação fotográfica.

Estudando ambos aspectos em minhas pinturas fui me interessando por Thomas Eakins, por suas pinturas de cirurgias públicas do século XIX.

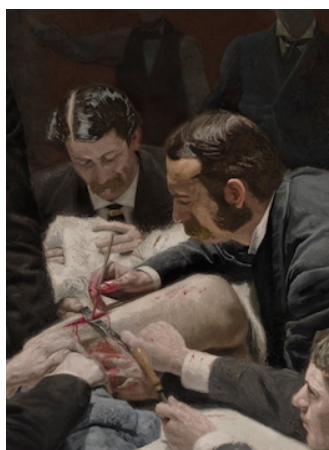


Fig. 9. Thomas Eakins. Detalhe de *The gross clinic*, 1875, óleo sobre tela, 2,4x200.

Como mantive meu interesse pelas pinturas barrocas, especialmente pelas pinturas de lições de anatomia, descobri que Eakins possuía também influência das pinturas de Rembrandt. Nesse momento achei propício trazer por enquanto o recorte que realizei da pintura *The Gross Clinic*, o qual encontrei um recorte semelhante as minhas pinturas, se tratando da figura que realiza a cirurgia. Além de apresentar um tema pelo qual me interessei durante a pesquisa, as pinturas de Eakins me chamaram a atenção pelo seu tratamento realista, principalmente nas superfícies que mais mantenho o foco de tratamento volumétrico e de percepção de manchas como peles, cabelos e tecidos. Fui entendendo que a presença da mancha auxiliava no tratamento da volumetria e também me interessa pelo seu valor pictórico.

Porém, com o conhecimento das pinturas de lições de anatomia passei a refletir sobre o espaço que eu evocava em minhas pinturas, e entendendo que as pinturas abordavam não só sobre o espaço clínico de manipulação do corpo e sobre o atelier do artista, como também evocava algo semelhante às pinturas de cenas cotidianas do século XVII. Para a historiadora Vânia Carneiro de Carvalho era comum em cenas de interiores, a abordagem sobre limpeza em pinturas holandesas que implicitamente falavam sobre um código moral de higiene e comportamento social. De acordo com Beatriz Ferreira, esse código moral também dizia respeito com a saúde corporal:

Higiene e saúde estão diretamente ligadas ao conceito de circulação que rege a sociedade dessa época. O movimento por si, independentemente do lugar aonde se quer chegar, é algo necessário. Tanto no organismo como na cidade nada deve ficar

estagnado. O estagnado apodrece , deteriora, causa doenças, impede o desenvolvimento.(FERREIRA PIRES, 2005)

Dessa forma fui percebendo que dentro da minha proposta de apresentar o espaço de trabalho da tatuadora também era importante apresentar os elementos que fazem referência a esterilização e a organização do espaço, junto ao contexto da representação metapictural de quadros e espelhos.

2.3 O estúdio de tatuagem e o atelier do artista

Ao longo do descobrimento dessa pesquisa, vivendo entre as produções em estúdios de tatuagem e em ateliers de pintura, fui percebendo que os dois espaços compartilhavam de algumas semelhanças que dizem respeito a elementos de produções artísticas. Isso foi me fazendo refletir sobre a presença da referência do atelier do artista em meus trabalhos e como isso foi se tornando importante durante o processo de construção das pinturas. Todo novo espaço (de estúdio) que eu passei a registrar analisava com antecedência o que ele poderia me oferecer de informações visuais e artísticas. As primeiras pinturas, por exemplo, carregam somente a presença do espelho. As pinturas que viriam a seguir possuíram um acréscimo de informações como os carimbos⁴ ou até a presença de quadros.

Então o planejamento da fotografia sempre se dava a uma primeira visita ou solicitação de imagens do espaço, para prever como poderia pensar nos enquadramentos que apresentassem as potências de reflexos e elementos metapicturais. Considerando que todos os estúdios possuem suas distinções de espaço, as pinturas foram adquirindo mudanças de planos. Isso foi um fator que foi me mostrando que a disposição de reflexos se construía a partir do corpo que seria modificado em relação com o espaço. Como nunca me envolvi nas preferências da tatuadora ou piercer, eu não interfeirei em nenhuma das fotografias sobre o lugar da pele que seria tatuado ou perfurado para me facilitar na hora de pensar a fotografia. Então, esse processo aos poucos ia se tornando antes de qualquer coisa um processo da observação fotográfica.

A partir da disposição que ficaria a tatuadora ou piercer em relação a sua tela,

⁴Durante a pesquisa falei muito sobre os carimbos na tatuagem, são os desenhos que são feitos sob papel carbono para serem passados para a pele.

estabelecia os primeiros contatos entre mim e a produção fotográfica. Nesse momento sempre estudo a cena e qual o melhor plano ela me dará dentro daquele enquadramento que eu e as pessoas estão presentes no procedimento. Fui entendendo que o meu envolvimento desse processo era baseado na empatia e respeito pelo meu entendimento de atenção que uma profissional da modificação corporal exige para a sua atuação. É uma percepção delicada, de saber lidar com os tempos, com paciência e entendimento sobre a dor do outro. Isso também influencia diretamente na função artística que a profissional exerce.

Para mim, trazer o espaço de produção da artista da modificação corporal é também mostrar sutilezas próprias que cada uma desenvolve na sua função. É como trazer o que eu trago nessa pesquisa de processo a partir do que minhas pinturas poderiam ser diferenciadas de tantas outras, assim como o trabalho dessas artistas pode diferenciar elas de tantos outros trabalhos.

Por isso e tantos outros motivos, a presença da artista em seu atelier é o que mantém o atelier como um espaço de produção. Isso é, o espaço só cumpre a sua função através do corpo que modifica outro corpo. Nessa pesquisa apresentarei o conceito de tela como a pele da tatuagem ou a pele do piercing. Pois, diferentemente de um atelier de pintura, onde as telas estão dispostas nas paredes, no estúdio de tatuagem a tela é o cliente.

A necessidade de apresentar o estúdio de tatuagem como o atelier do artista também aumentou quando conheci a pintura de Rembrandt *O artista em seu estúdio*, e que conseqüentemente conheci a leitura de imagem do historiador Victor Stoichita transcrita e citada na tese *Autorreferencialidade em território partilhado* de Marilice Corona. Lembro de ter me emocionado profundamente, pois a leitura me levava aos sentimentos que também sinto como tatuadora, especialmente o seguinte trecho:

A cena se desenvolve sobre dois pólos: o quadro sobre o cavalete e o pintor. A distância que os separa implica uma tensão. Uma luta entre duas forças desiguais parece se desenrolar, silenciosa sob nossos olhos: a luta entre a tela imensa e o minúsculo pintor, entre a arte misteriosa, gigantesca, opressiva e seu servidor desorientado, frágil, oprimido. (apud CORONA, 2009, p.32)

Nesse momento pensei que muitas vezes como profissionais acabamos nos

distanciando daquilo que sentimos do que fazemos e enquanto fazemos. Apresentar o estúdio de tatuagem como um espaço de produção se tornou mais significativo e honroso, além de representar de outra forma o autoconhecimento como tatuadora.



Fig.10. Rembrandt. *O artista em seu estúdio*, 1628, óleo sobre tela, 24,8x31,7cm.

A pintura *O artista em seu estúdio* também me fez perceber a relação entre “o outro lado da pintura” (ou a parte da pintura que não podemos ver). Como nos diz Stoichita:

Bem mais importante que o tema ou o formato do quadro a nascer é sua apresentação, característica do “cenário de produção em primeira pessoa”: ver a pintura de frente (ver seu autorretrato) implica que o acesso à obra se fará somente por trás. O acesso à pessoa do pintor impede o acesso à obra e vice-versa: o acesso à obra torna difícil o enquadramento de frente do seu autor. (apud CORONA, 2009, p.33)

Durante o meu processo, a questão de apresentar uma proposta metapictural implicava em abrir mão da visibilidade da tatuagem (isso é, o resultado do processo representado não é perceptível - “o acesso à pessoa do pintor impede o acesso à

obra e vice-versa”-) e transparece como um dos meus problemas em pintura e me provocavam ao ponto de refletir as formas de abordagens que poderiam contribuir a leitura e entendimento de cada cena representada.

Nesse processo também foi importante reconhecer alguns contextos do universo da tatuagem.e como isso se reflete nos estúdios . Os estúdios de tatuagem agregam em seu espaço objetos clínicos e quadros com flashes⁵ que caracterizam a produção artística dos tatuadores. No caso de piercings, há as vitrines que expõem as jóias para aplicação. Se tratando do corpo como tela, é mais que necessário a presença de espelhos para melhor visualizar o espaço do corpo que será modificado. Para evocar essa característica artística do estúdio de tatuagem, foram elementos que comecei a agregar em minhas pinturas.

A partir disso surgiu a questão da autorreferencialidade e do autoconhecimento, muitas vezes manifestados através da presença do espelho. Na leitura de imagem da pintura de Velázquez *Las Meninas*, Steinberg aborda o espelho como a própria consciência:

Eu vejo você me vendo – eu em você vejo a mim mesmo sendo visto – vejo você vendo você sendo, sendo visto (...) somos espelhos confrontados, refletindo a consciência um do outro infinitamente” (STEINBERG, 1981)

Essas questões me fizeram pensar sobre todo o processo de autoconhecimento que cerca o espaço de produção da modificação corporal, e cada vez que eu pensava sobre isso mais fazia sentido agregar, junto às formas que eu apresentava, a presença do espelho na composição. Acredito que em cada pintura existe uma maneira diferente de abordar o reflexo do espelho, mostrando-me a potência que existe nos meus trabalhos de acordo com as minúcias que vão surgindo em cada tela e as tornando diferente através dos planos escolhidos. Isso começou a surgir a partir da pintura *As diferentes formas de marcar pessoas* (fig.28), quando percebo que tomei uma distância maior para realizar o registro e alterou completamente o plano do qual eu estava acostumada em utilizar. Essa pintura me intrigou primeiramente pela representação de uma das pinturas que compõem essa pesquisa, de *Mística* (fig.2), e ao mesmo tempo, a representação do espelho que

⁵Flash vem de desenhos rápidos, são desenhos prontos para serem disponibilizados para fazer na hora.

emite o reflexo de minha imagem olhando para o visor e registrando a cena. São dois parâmetros da representação, pois na pintura representada que se encontra acima do procedimento também possui a minha imagem refletida no espelho fotografando, dessa vez observando pelo visor ocular. Penso até que ponto não poderia atribuir essa presença como fotógrafa tal como Velázquez é atribuído em sua pintura *Las Meninas* (fig.11), onde ele encara o espectador. Acho necessário trazer aqui a leitura de imagem realizada por Foucault em *As palavras e as coisas*:

O pintor olha, o rosto ligeiramente virado e a cabeça inclinada para o ombro. Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rosto, nossos olhos. O espetáculo que ele observa é, portanto, duas vezes invisível: uma vez que não é representado no espaço do quadro e uma vez que se situa precisamente nesse ponto cego, nesse esconderijo essencial onde nosso olhar se furta a nós mesmos no momento em que olhamos. E, no entanto, como poderíamos deixar de ver essa invisibilidade, que está aí sob nossos olhos, já que ela tem no próprio quadro seu sensível equivalente, sua figura selada? (FOUCAULT, 1984)



Fig.11. Velázquez. *Las meninas*, 1656, óleo sobre tela, 318x276cm.

Através da última pintura realizada para a série, *A consciência uma da outra* (fig.33) percebi a potência de alguns desdobramentos da presença do espelho e as mudanças compositivas em meu trabalho. Sua composição passou a me remeter a muitas pinturas barrocas que utilizam as composições triangulares. Nessa pintura a figura da piercer que está em pé olha diretamente para o rosto que só nos é possível enxergar através do seu reflexo do espelho que observa os espectadores. Dessa forma, me lembrou da pintura de Velázquez *Vênus em seu espelho*:

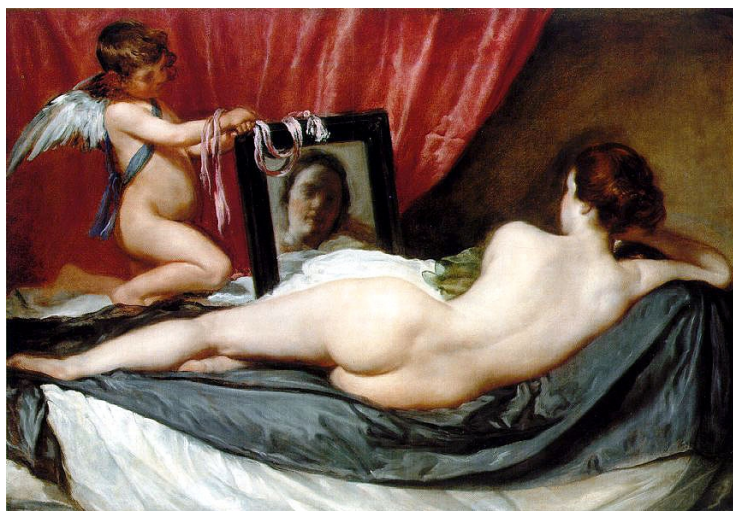


Fig.12. Velázquez. *Vênus at her mirror*, 1933, óleo sobre tela, 122x177 cm.

Essas relações começaram a permear minha pesquisa e meu processo, pois comecei a perceber a importância de reconhecer o conhecimento dos artistas e a me questionar como se dava o encadeamento disso nas minhas pinturas, assim como a minha preferência pelo tratamento pictórico da luz barroca.

Como um jogo de vai e volta, o espaço da representação é um movimento de referências que escolhemos evocar. Entendo nesse caso a função do olhar direcionado ao espectador da qual é referida na pintura de Velázquez, mas também compreendo a necessidade de atribuir tal referência às reflexões que permeiam o espaço de representação quando direcionado de alguma forma específica. Digo isso por pensar na potência da representação da imagem da câmera quando manifestada sendo utilizada para registrar. Como nos comportamos ao ver alguém segurando uma câmera em nossa direção? Dessa forma, fui compreendendo que minha presença aparecia como um ato fotográfico que evocava um certo *voyeurismo*. Sendo que esse comportamento de voyeur parecia poder se estender ao espectador que também passa a ser colocado como se estivesse espiando uma cena que acontece a despeito de sua presença. O espaço da tela tornando o espectador também um *voyeur* da cena representada. É um ato que também integra o atelier do artista - o meu atelier de artista - pois como fotógrafa essa é uma das

funções atribuídas ao meu processo artístico. Trago nessas pinturas todos esses cruzamentos que surgem no meu atelier e que conseqüentemente acabam se cruzando nos espaços de representação da tatuagem.

3. A FOTOGRAFIA

3.1 Composição da cena e a presença dos três estúdios

Algumas modificações de processos só foram possíveis através da consciência do cruzamento de linguagens adquirida a partir da realização da pesquisa prática. Essa consciência aumentava de acordo com a necessidade que eu sentia sobre o conjunto das telas e a consequente idealização fotográfica das cenas a serem pintadas. Em cada pintura há um período de reflexão e observação das telas e do acervo fotográfico que já possuo. Penso nas dimensões, no conjunto de paletas, e penso especialmente sobre narrativas que poderia vir a criar na pintura. Cada fotografia nova já me encaminha para a próxima, sempre relevando pontos que eu gostaria de investigar dentro do meu processo.

Somado a isso, sempre foi necessário planejar o espaço a ser fotografado já antevendo como funcionaria de modo eficaz na pintura. Me agrada pensar que estou construindo uma cena em que cada elemento é portador de significado. Outro aspecto que para mim foi relevante observar é que a experiência com fotografia e o desenvolvimento de minha pesquisa na área de pintura mural me auxiliariam a construir certa dramaticidade nas cenas acentuando o foco nas mãos (que estão em ação na cena) e no olhar das figuras.

Há alguns dias atrás encontrei uma nota de Bertold Brecht, em seu livro *Estudos sobre Teatro, Forma dramática de teatro*, que elucidou para mim o significado de uma cena:

A cena 'personifica' um acontecimento
envolve o espectador na ação e consome sua atividade
proporciona-lhe sentimentos
leva-o a viver uma experiência
O espectador é transferido para dentro da ação
é trabalhado com sugestões
Os sentimentos permanecem os mesmos
Parte-se do princípio de que o homem é conhecido
O homem é imutável
Tensão no desenlace da ação
Uma cena em função da outra
Os acontecimento decorrem linearmente
[...] O pensamento determina o ser
(BRECHT, 1957)

Levando em consideração as diferenças de temporalidade do teatro e da pintura, interessa-me aqui o que o autor nos diz que “a cena ‘personifica’ um acontecimento [...] o espectador é transferido para dentro da ação, é trabalhado com sugestões [...] uma cena em função da outra”. Acredito que o cenário dramático construído em minhas pinturas é também ampliado pela iluminação que evidencia a luz focada apenas na ação representada, analisando que na contenção do gesto há um movimento implícito, bem como no gesto do equipamento usado há um som reconhecível, o cérebro poderá entender a cena pintada como parte de um processo e não apenas uma representação parada, um frame.

Entre a produção de uma tela e outra descubro a potência da fotografia e a relação que se estabelece com a minha pintura antes mesmo de realizá-las, assim como a ampliação de dimensão motivada pela prática da pintura mural. Afinal, em *Reflexão* (fig.07) passei a notar a presença do olhar do “inusitado” que é gerado através de uma pintura de grande dimensão, especialmente no que diz respeito ao recorte da figura do primeiro plano, que se contrapõe ao tamanho do corpo natural.

Então, o processo dessa pintura passou a me remeter a um subterfúgio utilizado por alguns muralistas, que hiperdimensionaliza as figuras do primeiro plano, fazendo com que o espectador se sinta partícipe da ação registrada. Este é um método compositivo do olhar utilizado por muralistas como Siqueiros, que apresenta também no mural *Ejercicio Plástico* (fig.13) com franca influência da composição cinematográfica, em especial do “corte de cinema” que Josep Renau definiu como *métodos ópticos e fotocênicos*:

Los aspectos metodológicos y técnicos, mis inquietudes y experiencias personales coincidían muy extrañamente con las que preconizaba Siqueiros: métodos ópticos y fotocênicos (utilización de la cámara fotográfica, deformaciones visuales, proyectores eléctricos, etc) herramientas y materiales tomados de la técnica industrial moderno. (RENAU,1976, p. 2-25)

Essa relação com a projeção e sobretudo com o cinema auxiliava diretamente no que Siqueiros definia como *plástica-fílmica* ou *plástica-*

cinefotogênica: uma plástica que é pré-concebida cinematograficamente. Assim como Hockney traz em seu documentário *O conhecimento secreto* (2000) no qual ele defende a possibilidade da utilização de instrumentos óticos desde o começo do século XV e que, a partir disso, os artistas já experienciavam situações análogas à projeção cinematográfica na pintura.



Fig.13. David Alfaro Siqueiros. Fragmento do mural *Ejercicio Plástico*, 1933.

Através dessas variadas referências sobre o uso da fotografia (e suas transversalidades) e, comecei a observar sobre a influência direta como uma construção cênica e sua reverberação em minha composição fotográfica. Como afirma Niura Ribeiro:

Sabe-se que a fotografia tanto pode se caracterizar por registros de instantâneos, quanto por encenações. (...) a fotografia não parece mais ser uma janela aberta para o mundo, mas se comporta como uma cena de palco. A produção fotográfica por meio de mise en scène é um dos emblemas de algumas poéticas contemporâneas. (RIBEIRO, 2016)

Nesse conjunto de trabalhos haverá apenas a pintura de *Domínio* (fig.5) com luz natural da janela, e no caso de *Mística* que também possui luz natural, porém possui a luz auxiliar lateral para iluminar o corpo que receberá a tatuagem, que consequentemente auxiliou no aumento de contrastes para a pintura.

Sendo muito próximo da realidade que cercava as pinturas barrocas que possuo referência pictórica, as demais fotografias de referências foram fotografadas à noite, pois é um dos horários mais comuns do tatuador ou piercer autônomo de

realizar os trabalhos. Parte daí a necessidade das luzes auxiliares ou das luzes para “volumetrar” os contrastes. São fotografias realizadas sempre como o “eu fotógrafa” em terceira pessoa, sempre com o cuidado de não interferir no processo: observando no visor, em câmera lenta, aguardando o momento certo, o detalhe pontual, o olhar certo, o corpo em movimento lento. Disso, geralmente saem um grupo de mais ou menos 40 a 60 fotografias tiradas em sequência, para na triagem serem selecionadas de 5 a 10 fotografias. Todas fotografias acabam se tornando um documento importante para o conjunto da pintura. Isso faz parte da construção do momento. Para o meu processo se tornou importante a construção do acervo fotográfico com essas fotografias extras para que eu pudesse analisar passo a passo como se configura a composição fotográfica no momento que realizo o registro. Como muitas vezes trabalho com planos fechados e com o recurso do zoom, também utilizo o diafragma geralmente com abertura entre 2.4 e 4.0 para trabalhar com a profundidade de campo. Encontrar um tratamento eficiente de desfoque na minha pintura foi um dos desafios técnicos que encontrei, tal como o problema em recorrer sempre a planos mais fechados. Então o espelho, além de possuir uma função como metapintura, também passou a se tornar um artifício de ampliação de planos. Segundo Victor I. Stoichita:

El espejo funciona como signo e imagen a la vez. Aumentará su carácter de signo cuando la imagen reflejada sea capaz de ofrecernos alguna cosa que no se hallaba en los límites del cuadro, como por ejemplo, el reflejo de una realidad exterior. (STOICHITA, 2001)

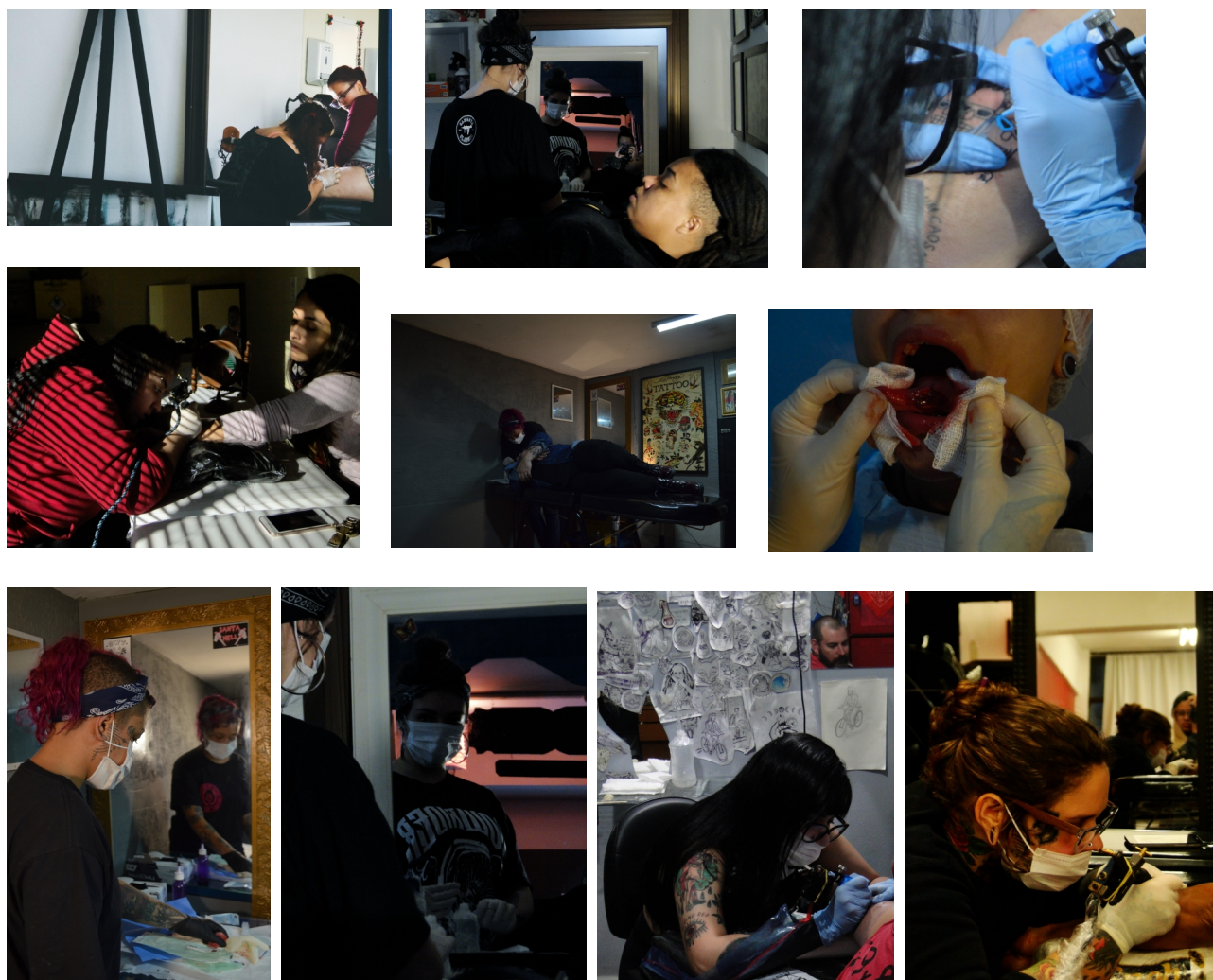


Fig.14. Documentos de trabalho, uma parte do acervo.

Durante a produção dos registros fotográficos e o crescimento do acervo fotográfico, tanto o resultado das fotografias quanto o porte de determinados materiais de procedimento foram contribuindo no processo como documentos de trabalho. Esses materiais, através do meu espaço que se mescla em atelier/estúdio de tatuagem, cumprem com essa necessidade.

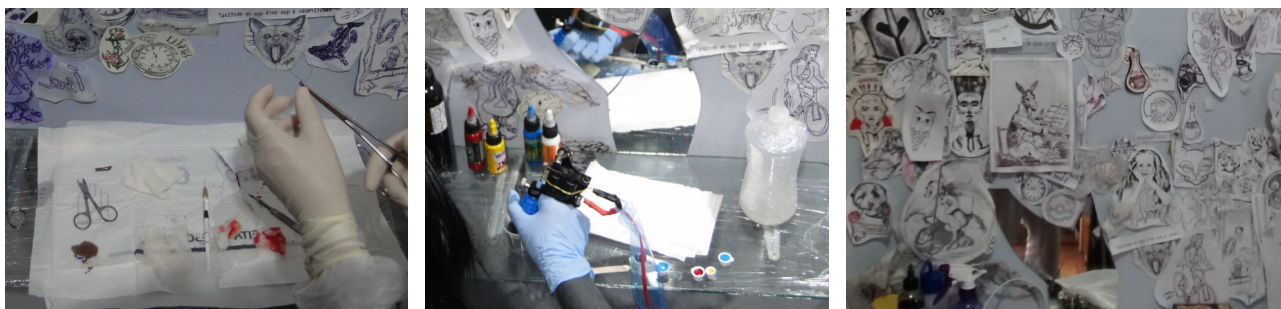


Fig.15. Documentos de trabalho, uma parte do acervo

3.2 Da referência fotográfica à edição digital

A edição de fotografias inicialmente se dava através do aumento de potência de contrastes, exposição e temperatura da foto, como ocorreu nas fotografias a baixo:



Fig.16. Documentos de trabalho, antes e depois da edição.

É notável a diferença de temperatura de luz após o tratamento de imagem. Para mim, era importante possuir a maior quantidade de luz e contraste entre os tons claros e sombras. Essa temperatura fria aumentava a potência da

atmosfera melancólica e do ambiente esterilizado da tatuagem.

Nesse momento eu utilizava a fotografia impressa como ponto de partida e também a imagem digital no computador que me auxiliava na observação da imagem através do zoom. Na pintura de *Domínio* (fig.5) passei a mesclar a fotografia sem tratamento com a fotografia tratada digitalmente. Primeiramente, porque na primeira eu encontrava tons frios em determinados lugares que contribuiriam no contraste pictórico com alguns tons quentes selecionados da fotografia tratada. Para mim era importante aumentar a saturação da luz do rosto refletido e do moletom vermelho que apresentava a luz do sol sob as persianas. Ou seja, toda escolha feita na fotografia ou no momento de sua manipulação está em função dos efeitos que desejo obter na pintura.



Fig.17. Documentos de trabalho, fotografia antes e depois da edição digital.

Em *Domínio* (fig.5) também comecei a trazer para a cena alguns de meus carimbos presos a parede com intuito de fazer referência às imagens utilizadas nas tatuagens que realizo. Seria possível dizer que nesse momento passo a utilizar um novo procedimento metapictural, na medida que pinto a imagem dentro da imagem. Além disso, foi necessário compreender os pontos positivos em trabalhar com o auxílio da referência fotográfica física e digital, pois as sombras no moletom exigiam

uma ampliação da imagem para que eu pudesse perceber as nuances de cor e o auxílio da tecnologia contribui bastante para isso. Da mesma forma foi possível observar a iluminação da máquina de tatuar que pouco aparecia nas fotografias de referência:



Fig.18. Documentos de trabalho, referência para carimbo e recorte hiper-exposto da máquina de tatuar.

Na pintura de *As diferentes formas de marcar pessoas (fig.28)* além de tratar a imagem com os aumentos de contrastes e saturação de luz fiz recorte e colagem para poder trabalhar com o reflexo do espelho. No caso da fotografia de referência, havia feito um registro de bifurcação de língua que não serviria necessariamente para uma pintura, então utilizei as ferramentas que possuía para poder utilizar a imagem a partir dos meus critérios de linguagem. Isso só foi obtido por conta do acervo fotográfico e da triagem.



Fig.19. Documentos de trabalho, fotografia com edição e depois com colagem.

Após o uso referencial dessas fotografias comecei a perceber que como era necessário o processo de idealização da pintura (o que eu entendo como a pré-concepção, que envolve todo o planejamento da construção fotográfica e da construção pictórica), especialmente no que dizia respeito a classificação dos

elementos que eu julgaria como principais para a tela. Eu comecei a entender que para mim era importante me basear na fotografia como uma referência que não poderia ser corrompida por demais alterações, restringindo as edições ao recorte fotográfico e alguns contrastes de luz e sombra se julgasse necessário. Nas seguintes fotografias não houve tratamento na imagem:

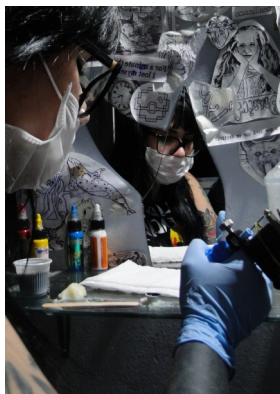


Fig.20. Documentos de trabalho, fotografias sem edição.



Fig.21. Documentos de trabalho, fotografias referencial e fotografia digital.

3.4 O acervo fotográfico e os registros de processos

A prática de montar um acervo fotográfico começou a auxiliar também na captação de imagens no andamento da pintura, com o intuito de registrar a trajetória do processo e a observação da modificação do mesmo. Através dessa prática comecei a compreender que era do meu interesse visualizar cada detalhe da pintura e de seu andamento.



Fig.22. Documentos de trabalho, registros de processo da pintura da máscara de *Reflexão*.

Assim, eu comecei a perceber que a fotografia sempre me auxilia a observar através de um olhar duplicado (o de observar o enquadramento fotográfico e o de perceber depois na fotografia registrada). Dessa forma, além da fotografia se tornar uma referência de trabalho, ela também me auxiliava em construir a consciência de processo, pois registro o processo da pintura assim como também registro o processo da tatuagem. A partir da construção do acervo e dos registros de processos pude perceber que o estúdio de tatuagem acaba se mesclando tanto com o conceito de estúdio de fotografia (que acontece através do meu papel de registrar o momento) e com o atelier de pintura (também como um estúdio de produção). São três espaços de produção e criação que se unem em um resultado final. O estúdio de tatuagem e o atelier de pintura se fundem através da representação da artista tatuadora em minha pintura.



Fig.23. Documentos de trabalho, “carimbos”.

Os processos acabam dialogando entre si, pois existe uma proximidade prática entre eles. Pensar a dimensão de uma tela é como pensar a dimensão de um desenho na pele. Fazer o desenho do carimbo é como transferir o desenho ou o projetar numa tela. Afinal, a tela faz parte do corpo da pintura e a pele é a tela da tatuagem.

4. A PINTURA

4.1 Os primeiros contatos com a tela e a camada aguada de pré-visualização

Logo depois de realizar a triagem fotográfica e decidir por qual fotografia consigo melhor perceber seus potenciais pictóricos, a imprimo num papel fotográfico fosco de até 15x18 cm. Essa referência fotográfica me acompanhará desde as primeiras camadas de tinta aguada até a finalização da pintura para que eu possa observar de longe a pintura e a comparar com a fotografia impressa nesse tamanho.

A decisão de dimensão da tela foi se desenvolvendo por uma preferência de pares, e com o tempo de pesquisa, ampliando. Os pares sempre dialogarão com os formatos das fotografias. Isso significa que a orientação da fotografia sempre decidirá o formato da tela.

Sua dimensão muitas vezes foi ocasionada por disponibilidade de tela e de fotografia. *Mística* (fig.2) e *Paciência* (fig.3) foram pensadas para serem pintadas uma depois da outra, ou seja, funcionam juntas desde seu enquadramento semelhante até a escolha de dimensão (90x60 cm). *Domínio* (fig.5) foi a primeira tela pensada para ser realizada em retrato para focar na representação da tatuadora, realizada em 100x70 cm, o que significa que aos poucos já ampliava as dimensões das telas. Como integro um espaço coletivo de produção, três bastidores foram obtidos através da solidariedade, então meu processo passou a ter um contato especial com a tela que ainda não possuía, de esticar e preparar sua base. Nesse sentido, as dimensões foram apenas aceitas e as fotografias ajustadas para a tela. Na pintura de *Reflexão* (fig.7), por exemplo, esse ajuste se deu na própria ampliação, o que é muito recorrente considerando que as normalmente as fotografias dependem do formato da marca da câmera e nem sempre estão de acordo com a proporção da tela. Na pintura de *A consciência uma da outra* (fig.33) optei por uma dimensão diferenciada, a pensando de acordo com a soma de duas telas de 90x60 cm, pois a ideia inicial seria realizar uma série de 8 pinturas. Como queria muito experimentar uma tela com uma dimensão muito maior vem a necessidade de fazer esse jogo de “duas telas de 90x60 cm” resultar em uma de 160x120 cm.

O fato de começar a esticar e preparar a tela me sujeitou a uma nova experiência com essa produção, pois eu percebia que a importância desse fazer aumentava através do cuidado e da atenção especial que eu tinha desde sua produção mais “básica” até a realização artística de tela. Era uma aproximação diferente. Então, logo depois de começar a esticar as telas, passei a utilizar a imprimatura e ter um outro cuidado na apreensão de tom. Usar a imprimatura para mim foi um grande passo, pois significava analisar cuidadosamente o tom de sombra predominante na pintura e entender dos tons misturados. Em todas as imprimaturas foram utilizados sombra queimada, azul da prússia, violeta permanente, amarelo brilhante e branco, cada uma com dosagens de cada tom diferentes. Em *Diferentes formas de marcar as pessoas* (fig.28) o tom predominante foi um cinza colorido escuro, com o esboço realizado com amarelo brilhante. Em *O papel do procedimento* (fig.32) o tom predominante foi um cinza colorido médio, com o esboço realizado também com o amarelo brilhante. Em *A consciência uma da outra* o tom predominante foi um azul violeta desbotado, com o esboço realizado com o mesmo tom misturado com terra de siena queimada para contrastar.



Fig.24. Tons de sombras predominantes nas fotografias.

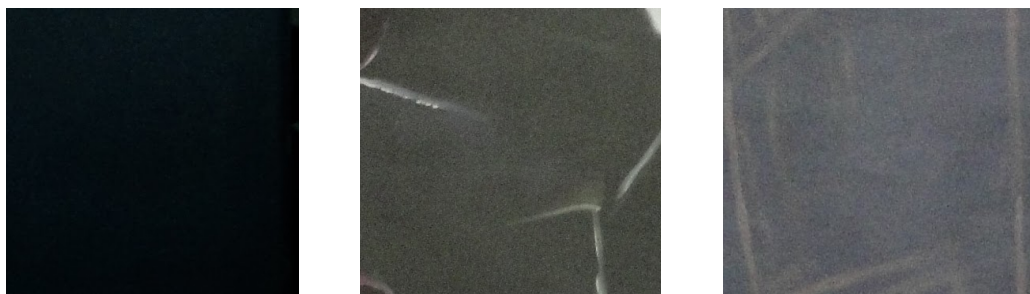


Fig. 25. Tons das imprimaturas.



Fig.26. Imprimaturas e esboços.

Essas primeiras camadas de esboço sempre serão realizadas com a acrílica pelo tempo de secagem e liberdade para conseguir agir mais rapidamente e poder pré-visualizar a composição e enxergar os planos de pintura. Inicialmente apostava no branco da tela, fazia uma aguada com sépia para trabalhar os volumes para então começar a pintura grossa. Depois com os processos de imprimatura passei a apostar numa camada mais grossa de tinta acrílica para depois começar a pintura a óleo. Assim comecei a analisar que essa camada mais grossa de tinta acrílica não

era mais necessária, passei a utilizar uma camada muita aguada de cores chapadas, para depois então abrir mão da tinta acrílica na aguada e passar a utilizar a tinta a óleo dissolvida (como o caso da última pintura *A consciência uma da outra*).



Fig.27. Mudanças nos processos das bases de acrílica aguada até chegar na tinta a óleo diluída.

Esse processo de base aguada contribuiu ao meu desenvolvimento técnico e também de segurança para a pintura, além de me fazer perceber as minhas preferências durante a realização anterior a pintura grossa. Independente da forma que aplicarei a base, por enquanto ela se mantém necessária no meu procedimento em pintura.

4.2 Uma pintura de sobreposição e planos

Desde os meus primeiros contatos com a pintura, fui desenvolvendo um procedimento de categorização do que pinto “primeiro”. Claro, isso é pensado depois que eu possuo a tela preparada, com imprimatura, seu esboço e a base aguada de volume. Esse procedimento, além de me oferecer mais segurança, também me obriga a projetar a pintura, e projetar a pintura significa refletir a pintura enquanto eu pinto.

Fui descobrindo que minha pintura cada vez mais se tornava uma pintura de sobreposições. Primeiro percebi que essas sobreposições apareciam desde o meu processo inicial com a tinta acrílica, e agora percebi que o fato de eu eleger os elementos que estão mais a frente para assim classificar os planos da pintura e iniciar sua camada grossa, de modelação, sempre no plano mais distante. O plano mais distante é o fundo. O fundo que não existiria na pintura. Mas eu sei que os fundos existem e se relacionam com a realidade representacional da pintura. Refletir sobre “o fundo” da pintura começou a se tornar cada vez mais presente em meu trabalho, pois enquanto eu seguia de forma doutrinada esse processo de catalogação de planos e superfícies, ia descobrindo que os planos iam criando outras realidades. Isso acontecia na medida em que eu pintava os espelhos e os quadros presentes na composição.

É estranho. Se eu pinto algo plano isso teria que ser plano. Mas se eu pinto um espelho na pintura a imagem do espelho não será uma pintura plana. Porém, o espelho é liso, é vidro. Assim, pude ir entendendo de maneira prática os desdobramentos desse espaço da representação e no que ele implicava, especialmente no processo da pintura de *As diferentes formas de marcar pessoas* (fig.28), *O papel do procedimento* (fig.32) e *A consciência uma da outra* (fig.33). Primeiramente porque, em *As diferentes formas de marcar pessoas* eu apresentava a representação de uma outra pintura, que por sua vez também apresenta a imagem do espelho. E pintar a representação de uma pintura também implica nessa questão de fazer a pintura volumétrica de algo, mais uma vez, plano. Assim, eu fui percebendo que por conta da prática de pintura conseguia cada vez mais entender que o ato de pintar, no qual envolve perceber e reproduzir, não podia ser definido de

uma maneira lógica, ou que simplesmente não pode ser definido. O ato de pintar, para mim, foi se tornando inefável.



Fig.28. Bruma Rodriguez. *As diferentes formas de marcar pessoas*, 2018, óleo sobre tela, 120x70cm.

Ao realizar a pintura de paredes (ou estruturas) observo que não possuo grandes pretensões realistas sobre a reprodução verossímil. Gosto de pensar que minha pintura é um grande diálogo entre todos elementos e que eles dançam entre si. Que não existe limitação entre eles. Quando maior uma estrutura, mais grande utilizarei o pincel e mais manchado ficará. O trabalho de suavizar suas formas se dará a partir de todo o trabalho de sobreposição de cores, junto do processo de sombreamento e iluminação na pintura. Acredito que a beleza dessas estruturas estão justamente nessa simplicidade construída junto das potências de tratamento de luz e sombra. Encontrei um pouco desse tratamento nas pinturas de Judith Leyster. E penso, também, que toda explicação tem um fundamento que diz respeito a minha prioridade de representação serem as figuras humanas e os reflexos.



Fig.29. Judith Leyster. Detalhe de Autorretrato , 1630, óleo sobre tela, 75x65cm.

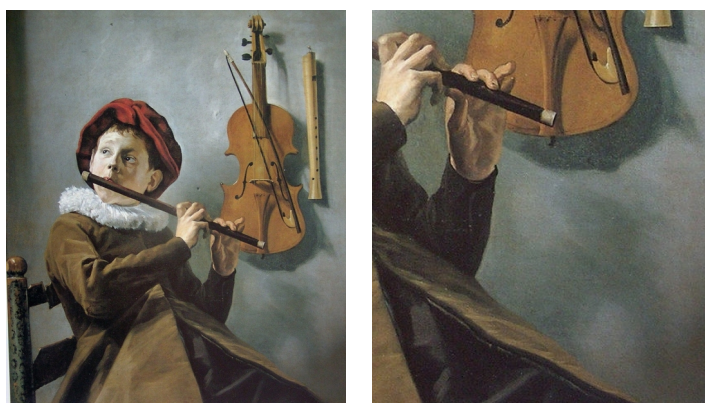


Fig.30. Judith Leyster. Menino tocando flauta (e detalhe), 1640, óleo sobre tela, 62x73cm.

Isso foi evidenciado quando pintei *O papel do procedimento* (fig.32) e notei que me agrava representar as sombras que também formavam imagens nas paredes, tal como experimentar formas de trabalhar com a cor da luz em encontro com a cor da sombra. Esse foi um dos aspectos que pude perceber no processo dessa tela, como também sobre uma determinada mudança que apresentava a partir de sua dimensão e de como os elementos de representação eram evocados. Me intrigou notar que sua dimensão poderia se assemelhar a muitos formatos de espelhos de corpo, que são mais altos. Sua composição dessa vez mostra as figuras de frente e o reflexo de costas. Trago, também, a presença de um espelho refletindo a imagem do outro.

Já na pintura *A consciência uma da outra* (fig.33) esses planos passaram a serem construídos com muitas molduras, primeiro com de uma janela com vidro fosco ao fundo, em seguido por um espelho que reflete, muito no fundo, uma moldura de porta e quadros na parede, e por último a parede esquerda com os quadros. Sobre esse recurso metapictural pude encontrar nas pinturas de Emanuel De Witte:



Fig.31. Emanuel De Witte. Interior with a woman at the virginals, 1660, óleo sobre tela, 77.5x104.5cm.



Fig.32. Bruma Rodriguez. *O papel do procedimento*, 2018, óleo sobre tela, 130x60cm.



Fig.33. Bruma Rodriguez. *A consciência uma da outra, em processo*, óleo sobre tela, 160x120cm.

4.3 A paleta do corpo constrói a pele da pintura

Quando comecei a utilizar a tinta óleo passei a estudar minha paleta. Inicialmente utilizava cores sem critério nenhum, então fui restringindo minha paleta a 10 tons (sombra queimada, azul da prússia, violeta permanente, terra de siena queimada, amarelo indiano, vermelho da china, carne fresca, amarelo brilhante e branco). Com sombra queimada e azul com azul da prússia posso fazer um tom próximo ao preto. Com ele eu consigo desenvolver um tom de preto limpo para quando precisar dar nuances de volumes com branco ou amarelo brilhante o tom claro ficar levemente azulado. Adiciono o violeta permanente se concluir que o tom ser levemente quente. Esses são os tons que permeiam boa parte da pintura seja

pelo tom da superfície do fundo, seja pela imprimatura.

Os tons de peles sempre serão preparados de acordo com as temperaturas de peles presentes na fotografia. Mas todas as peles terão tons semelhantes que se diferenciarão por quantidade de tons claros e tons escuros. Aos poucos fui percebendo que todos os tons presentes em minha paleta poderiam estar presentes na pintura da pele. Esse processo foi desenvolvendo um prazer tão grande por entender a profundidade da pele, que fui compreendendo que possuir essa percepção seria decisivo também para o processo de humanização da sociedade, já que aprendemos desde a pré-escola que o tom de pele é o bege. A pintura da pele sempre vai ser decidida de acordo com a minha paciência em desenvolver as camadas de tinta dissolvida. Essa camada sempre me auxiliará no processo de modelagem e apreensão de tons pois a pele já estará com o tom predominante da fotografia em sua primeira camada. Sua última camada será marcada por altos contrastes que vão do ponto mais luminoso até o trabalho de degradê de tons médios e sombras fortes. A apreensão de manchas luminosas tornava esse processo cada vez mais prazeroso.

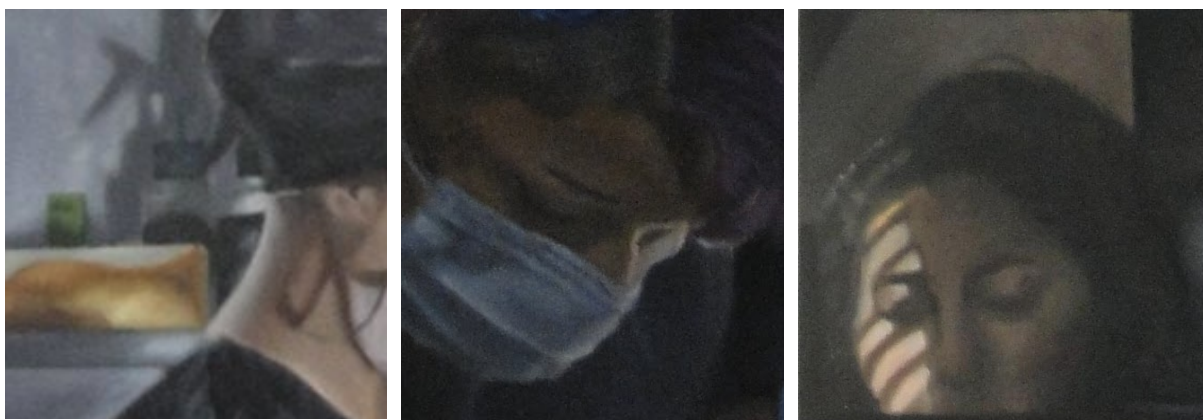


Fig.34. Detalhes das pinturas.

Um aspecto também muito importante sobre a pele e seus tons será a presença da representação da tatuagem que também indica essa manipulação do corpo (uma manipulação que nesse caso evoca a pele que inserimos tinta). Além da tatuagem se tornar uma importante sugestão sobre o espaço do qual eu evoco nas minhas pinturas, também se soma aos equipamentos de epi, borrifadores protegidos com plástico filme, máscaras protetoras de rosto e luvas descartáveis. São

elementos que possuo uma atenção maior para pintar, porque: borrifadores geralmente serão transparentes e possuem um volume que me desperta o interesse pictoricamente, e também me desafiam a percepção para desenvolver a pintura do plástico filme que é um material transparente e só aparece nas suas aglomerações de material. Máscaras e luvas são “fisicamente” brancas, porém no espaço da representação elas serão de muitas cores, algumas vezes manifestarão transparência, terão o volume do rosto, e refletirão muitas das cores envolvidas na tela. Isso é um dos motivos que envolvem que a pintura da máscara e da luva sejam deixadas por último.

Encontro nas pinturas de Thomas Eakins muitas semelhanças de tratamento realistas. Percebo que consigo imaginar como ele teria chegado nas soluções de cabelos, no volume das roupas, na obtenção de claros dos elementos que evocam a limpeza do procedimento. E claro, minhas pinturas acabam tendo uma potência de demonstração próxima aos cirurgias públicas do século XIX pintadas por Eakins.



Fig. 35. Thomas Eakins. *The gross clinic*, 1875, óleo sobre tela, 2,4x2cm.

Fig. 36. Thomas Eakins. *The Agnew Clinic*, 1889, óleo sobre tela, 214x3cm.

Fig.37 e 38. Detalhes de ambas pinturas.

Sendo as pinturas de Eakins importantes referências de pinturas clínicas, eu não poderia deixar de lado as pinturas de Rembrandt sobre as lições de anatomia do século XVII. São pinturas que mesmo apresentando pinceladas dissolvidas seguem possuindo características de uma pintura realista. Rembrandt também irá me interessar com essas pinturas sobre o que eu pensava sobre a atenção pictórica se encontrar nas figuras e no acontecimento. Seus detalhes de tons luminosos, quase como um contra-luz também me chamam a atenção.



Fig.39. Rembrandt. *The anatomy lesson of Dr. Tulp*, 1632, óleo sobre tela, 169,5×216,5 cm.

Fig.40. Rembrandt. Detalhe de *The anatomy lesson of Dr. Tulp*, 1632, óleo sobre tela, 169,5×216,5 cm.

Pesquisando sobre pinturas barrocas e a representação de espelhos acabei conhecendo o trabalho do pintor francês Georges de la Tour e encontrei sua pintura *Saint Sebastian tended by Saint Irene*. É uma pintura que narra o episódio do soldado romano que sofreu martírio pelas autoridades romanas e é cuidado por

Santa Irene que retira cuidadosamente a flecha de sua coxa. Com seus altos contrastes de luz e sombra fornecidos por uma única vela aproximada a mão de Santa Irene e do ferimento na coxa, a pintura me remete a um sentimento que possui proximidade como quando tatuamos, além da posição de Santa Irene remeter a posição tradicional da prática de tebori (tatuagem tribal tradicional). Essa pintura também me lembrou sobre os aspectos dos olhares das minhas pinturas sempre estarem direcionados ao procedimento (geralmente para baixo), com exceção da última tela, em que a piercer olha para a cliente e a cliente que olha para seu reflexo (este que é direcionado ao expectador).



Fig.41. Georges de la Tour. *Saint Sebastian Tended by Saint Irene*, 1630, óleo sobre tela, 104.8x139.4cm.

Fig.42. Georges de la Tour. Detalhe de *Saint Sebastian Tended by Saint Irene*, 1630, óleo sobre tela, 104.8x139.4cm.

4.4 Considerações finais

Quando realizei a minha primeira pincelada com tinta acrílica de parede em um painel, ainda em 2012, não poderia imaginar que em 2015 estaria realizando minha primeira tela que desencadearia minha pesquisa em pintura, também sendo considerado que o início da minha graduação teria sido motivada pela fotografia. Mas, aqui, a pintura só acontece a partir desse meu vínculo com a fotografia e também com a minha vivência na tatuagem. Dentro da minha prática que une essas três linguagens, pesquisar intensamente (tanto no campo da prática quanto na teoria) dentro do Instituto de Artes e também na Associação de Artistas Ateliê Um, ao lado de colegas, fui aperfeiçoando minhas ideias e minha produção, começando minha pintura com a tinta acrílica e descobrindo consequentemente que meu processo de camadas seria melhor adaptado à tinta a óleo. Essa pesquisa foi sendo potencializada à medida que eu notava semelhanças de processo da pintura com o processo da tatuagem, dessa forma relacionando as pinturas que apresentam o atelier do artista com as imagens que realizava sobre as tatuadoras e piercers nos estúdios de tatuagem.

Além de ter percebido como meu processo acontecia e era aperfeiçoado com o tempo de experiência em pintura, realizar essa pesquisa me proporcionou observar o quanto a dedicação com o tempo em pintura e sua consequente reflexão é importante para o meu desenvolvimento técnico e conceitual. Compreender a utilização, a princípio intuitiva, dos procedimentos metapicturais em minha pintura, foi extremamente importante pois eles me ajudaram a colocar em circularidade os processos do meu próprio fazer constituído pelas três atividades que me ocupam: a fotografia, a pintura e a tatuagem.

Durante esse percurso me desafiei em ampliar minha disciplina em pintura e também com os estudos que diziam respeito sobre o tema apresentado.

Ainda pretendo continuar o desenvolvimento de pinturas de fotografias que já possuo em meu acervo fotográfico e que correspondam com as minhas exigências com potenciais pictóricos, penso também em quais serão os próximos desdobramentos que encontrarei durante a continuação do meu processo em pintura.

REFERÊNCIAS

Barber, Shawn. Forever and Ever: new works by Shawn Barber. Austin: Belzel Books, 2008;

Carvalho, Vania. Quando sonhar está na moda - a nostalgia do feminino na cultura do consumo. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/download/55393/33518>> Acesso em: 12 de novembro de 2019;

Corona, Marilice. Autorreferencialidade em território partilhado. 2009. 202 f. Tese

(Doutorado em artes visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do

Sul, Porto Alegre;

Corona, Marilice. Pintura e documentos de trabalho:considerações sobre uma relação dinâmica.Revista estúdio, artistas sobre outras obras, Lisboa, v-2, n-3, p.15-22, 2011;

Figueiredo, Maria R. Quem sou eu?:O espelho identitário. Catálogo de exposição Do outro lado do espelho,Lisboa, p.45-49, 2017;

Foucault, Michel. A palavra e as coisas. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999;

Pires, Beatriz F. O corpo como suporte da arte. São Paulo: Ed. Senac, 2005;

Renau, José. Mi experiencia con Siqueiros, Revista de Bellas Artes, n.º 25, México D.F., enero-febrero 1976, pp. 2-25;

Ribeiro, Niura. Imagens fotográficas de reminiscências pictóricas. Disponível em:

<http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/HTCA/26encontro____RIBEIRO_Niura_Legr amante.pdf> Acesso em: 19 de setembro de 2018;

Stoichita, V.I. La invencion del cuadro: Madrid: Ed. Cátedra, 2011;

Steinberg, Leo. Velázquez Las meninas, in October n.º 19, 1981, p. 55.